

R\$ 10,00

forum deutsch

Revista Brasileira de Estudos Germânicos

Volume XI (2007)

OS SONHOS DE ADORNO

Thomas Leithäuser

ALFRED DÖBLIN

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (USP)

Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG)

Janice de Fátima Belther (KREATIV)

George Bernard Sperber (USP)

Izabela Maria Furtado Kestler (UFRJ)

LITERATURA ALEMÃ: SÉCULO 18

Michael Mandelartz (Universidade Meiji-Tóquio)

Magali dos Santos Moura (UERJ)

CINEMA E LITERATURA

Simone Malaguti

ELFRIEDE JELINEK: REFLEXÕES SOBRE O TEATRO

Elfriede Jelinek

Editor-Chefe (Hrsg.): Izabela Maria Furtado Kestler (UFRJ)

forum deutsch Revista Brasileira de Estudos Germânicos

Hg. /Editor-Chefe: Izabela Maria Furtado Kestler (UFRJ)

Volume XI (2007)

Sumário / Inhaltsverzeichnis

Nota do Editor

**ESPECIAL: THEODOR W. ADORNO
OS SONHOS DE ADORNO**

Thomas Leithäuser (Universität Bremen) **5**

ESPECIAL: ALFRED DÖBLIN

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (USP) **27**

Alfred Döblin: Vida e Obra

Elcio Loureiro Cornelsen (FALE/UFGM)

**A crise política na República de Weimar e seu reflexo no
romance *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin** **54**

*Janice de Fátima Belther (Kreativ/Instituto de Língua Brasil-
Alemanha)*

**A poética de Alfred Döblin e a manifestação do grotesco em
*Die Ermordung einer Butterblume*** **86**

George Bernard Sperber (USP)

**Uma fonte de dois rios: Theodor Koch-Grünberg, Mário de
Andrade e Alfred Döblin** **104**

Izabela Maria Furtado Kestler (UFRJ)

Alfred Döblin – A tragédia do exílio **113**

ESPECIAL: LITERATURA ALEMÃ SÉCULO 18

Michael Mandelartz (Universidade Meiji/Tóquio)

Goethe e Schiller: A estética do Classicismo de Weimar
Uma introdução 133

***Magali dos Santos Moura* UERJ)**

A liberdade entre a emoção e a razão. Aspectos da literatura alemã da *Aufklärung* e do *Sturm und Drang* 145

**CINEMA E LITERATURA: WIM WENDERS/
PETER HANDKE**

Simone Malaguti

Sensibilidade: O lugar onde a literatura da Áustria e o cinema da Alemanha um dia se encontram 158

ELFRIEDE JELINEK: REFLEXÕES SOBRE O TEATRO

Elfriede Jelinek

Eu quero ser superficial

Sentido, sem importância. Corpo, inútil 173

Diretrizes para os autores 184

**SENSIBILIDADE: O LUGAR ONDE A LITERATURA DA
ÁUSTRIA E O CINEMA DA ALEMANHA UM DIA SE
ENCONTRAM**

*Simone Malaguti*¹

Por ocasião da Mostra de Cinema de Frankfurt, onde a primeira turma da Escola de Cinema de Munique apresentou seus filmes, Wilfried Wiegand escreve em 27.11.1970, no *Frankfurter Allgemeiner Zeitung*:

“Para se discutir o conceito dos novos sensibilistas do cinema alemão é melhor ver seus filmes do que somente ler a respeito deles em ensaios e resenhas (...). *Blue Velvet* de Matthias Weiss (colorido, 1970, 57 minutos) é um exemplo de uma nova linguagem fílmica. Weiss reduz o filme à fotografia: tomadas infinitamente fixas dominam. (...) No filme *Silver City* de Wim Wenders (colorido, 1969, 29 minutos)² também existem cenas parecidas com as do filme de Weiss. Elas são, contudo, ainda mais irreais e pesadas. Durante segundos a fio as cenas estáticas ficam em sintonia com a música e, com isso, ganham qualidades poéticas notórias”. (WIEGAND 1970: 56)

Mais adiante, o crítico elogia essa nova linguagem – para ele “esteticamente acessível” – e a reconhece como um diferencial em relação aos filmes em voga.

O grupo de jovens cineastas de Munique já se destacava dos cineastas tradicionais por terem consigo romper com os clichês de um cinema convencional. Eles compuseram uma narrativa fílmica mesclando muito bem elementos experimentais, teatrais, históricos, nacionais, estrangeiros e etc. E o que Wiegand tentava dizer com a “estética acessível” é a qualidade artística que esses cineastas desenvolveram e imprimiram em seus filmes desde o início de suas carreiras. Desta maneira, eles acabaram encontrando seguidores e atraíram espectadores acostumados, por exemplo, a Godard, Chabrol, Rossellini e Fellini. A média perfeita entre uma linguagem cinematográfica feita para um público especializado e uma feita somente para apreciadores de cinema foi o que o grupo conseguiu.

¹ A autora do artigo concluiu recentemente sua tese de doutoramento sobre a intermedialidade nos filmes de Wim Wenders em relação à literatura de Peter Handke na Universidade de Kassel/Alemanha.

² Conforme as referências filmográficas da fita VHS de *Silver in the City*, o filme é de 1968 e tem 25 min.

Ao longo dos anos 80 esses jovens cineastas se transformaram em ícones não só cinematográficos, como também culturais e levaram o cinema alemão ao reconhecimento internacional, fato que não ocorria desde a República de Weimar. Uma das molas propulsoras para essa renovação das artes visuais, principalmente do cinema alemão, foram as reivindicações impostas pelo Manifesto de Oberhausen de 1962. Durante o festival de curtas naquela cidade, os jovens cineastas chamaram à atenção da mídia para o êxito dos alemães no circuito internacional de filmes de curta metragem (o mesmo não acontecia com os de longa!). O motivo do sucesso estava na liberdade de criação que os cineastas dos primeiros gozavam em relação ao segundo; estes continuavam presos aos moldes de uma indústria cinematográfica imposta desde o fim da segunda guerra mundial. A maior independência para à criação e produção dos longas deveria era premente:

“Esse novo filme precisa de novas liberdades. Liberdade das convenções dos ramos tradicionais. Liberdade da influência dos parceiros comerciais. Liberdade da tutela de grupos de interesse.(...) O cinema velho está morto. Acreditamos no novo cinema.” (JACOBENSEN: 222)

Não obstante a inovação da linguagem fílmica, o crítico do jornal de Frankfurt dizia serem plausíveis as objeções contra os filmes dos integrantes do Grupo de Munique; pois, conforme ele, tal linguagem desviava a atenção do público dos problemas sociais ou lidava com o mundo cosmeta e não criticamente.

Esse ataque ao novo cinema alemão, que estava apenas despontando em 1970, nos parece hoje quase injusto. Mas, se levarmos em consideração o panorama sócio-cultural da época, a contracultura, podemos imaginar o quanto as qualidades poéticas de Wenders ou performáticas de Fassbinder foram mal interpretadas e irritaram num primeiro momento os rebeldes dos anos 70.

O que talvez foi surpreendente a maneira de como esses cineastas encontram para atingir o objetivo que se colocaram por ocasião do manifesto de Oberhausen. Enquanto os berlinenses optaram por experimentalismos e os hamburgueses pelo agitprop, os cineastas de Munique escolheram o caminho da sensibilidade, que aparentemente nada tinha a ver com o tom forte do engajamento político de intelectuais, artistas e estudantes. As características principais de seus filmes são a minimização de diálogos, o manejo cuidadoso com a luz, o

ritmo manso na montagem e a tematização do cotidiano, conflitos pessoais e de experiências perceptivas com o movimento (daí a predileção pelo tema da viagem) e com a linguagem. Além disso, faziam uma estranha combinação de elementos narrativos inovadores; como por exemplo, as canções de grupos de rock que faziam sucesso entre os jovens em meados dos anos 60 e 70, e procedimentos próprios aos filmes expressionistas alemães, tradição quebrada pelo nazismo.

Mas, a crítica da época ainda não tinha se dado conta de que o estilo dos novos sensiblistas era mais do que um conceito cinematográfico. Ele era também uma forma de protesto, que ia na contra-mão da rebeldia. O não-engajamento social e o isolamento do indivíduo, pregados pelos sensiblistas, eram também um resultados da mudança na relação entre a arte e a política. Se até meados dos anos 60 tratava-se de instrumentalizar as artes visando o grupo e a política, a partir dos anos 70 tratou-se de cobrar sua desinstrumentalização conferindo ao artista plenos direitos à exploração de sua espontaneidade e subjetividade como forma de vazão à percepção que ele, como indivíduo, tinha do mundo e de si mesmo. Ou seja, depois da crescente politização dos anos 60 e do movimento hippie, que sufocou o indivíduo em favor do social, segue uma fase intimista, de teor individual³ e características românticas.

Verifica-se na literatura de língua alemã uma tendência paralela, à qual, porém normalmente se dá o nome de Nova Subjetividade. Diferente da literatura documentária e histórica, que surgiu durante os anos 60, a literatura dos anos 70 primava pela fala autêntica do autor que sob a etiqueta da ficção, relata suas experiências, conflitos e desejos pessoais. Assim, a literatura passa a apresentar trechos da vida de seus personagens, que muitas vezes passam por crises de identidade, em dificuldades no relacionamento com a família, com o parceiro ou com o meio social. O tom dessa literatura é biográfico, terapêutico, confessional e subjetivo. Um dos representantes dessa tendência literária é o escritor austríaco Peter Handke.

Não é por acaso, portanto, que ao analisar os filmes de Wenders pelo viés intermedial, descobrimos que seu maior diálogo com a literatura se dá justamente via esse escritor. Wenders é receptor de obras literárias de Handke, produtor de seus filmes para a tela, diretor

³ De certo modo, a incompreensão para com o cinema dos novos sensiblistas resiste até hoje. Não raro, confunde-se a suavidade dos motivos e temas intimistas dos filmes de Wim Wenders com o modelo melodramático trivial do pequeno-burguês; quando, na verdade, ele pretende ir na contra-mão dos filmes comerciais carregados de cores, ritmo, efeitos especiais e, o que é pior, de cenas de violência e de sexo.

teatral de suas peças e, num sentido mais amplo, interpretador dos romances de Handke, visando incorporações filmicas.

A análise⁴ de filmes de Wim Wenders sob essa perspectiva apura as seguintes relações:

1) adaptação literária tradicional explícita, a exemplo do romance *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (O medo do goleiro diante do pênalti) de Handke,

2) adaptação interpretativa explícita, *Falsche Bewegung* (Movimento falso), cujo romance de Handke é homônimo e releitura do romance *Wilhelm Meister Lehrjahre* (Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister) de Goethe;

3) paralelismo e citação de obras, a respeito do filme *Alice in den Städten* (Alice nas cidades), que tece correspondências implícitas na narrativa filmica com o romance *Der kurze Brief zum langen Abschied* (Breve carta para um longo adeus) de Handke e mostra o romance *Wunschloses Unglück* (Aventurada Infelicidade) por meio de uma citação visual explícita;

4) associação temática e aproveitamento intermedial, a respeito do filme *Paris, Texas*; que remete implicitamente à tetralogia das seguintes obras de Handke: *Langsame Heimkehr* (Lento Retorno), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (O aprendizado de Sainte-Victoire), *Kindergeschichte* (História de uma infância) e *Über die Dörfer* (Sobre as aldeias); sendo que o último um “poema dramático”, foi levado aos palcos por Wenders. Essa ocorrência o influencia na produção de algumas cenas de *Paris, Texas*⁵.

5) co-produção da narrativa do filme *Der Himmel über Berlin* (intitulado em português como *Asas do Desejo*). Nesse filme, Handke trabalha sob “encomenda”. Ele escreve poemas, monólogos e diálogos para o filme, inseridos parcialmente e sem alteração na narrativa do filme conforme a produção do filme se deu.

Como se pode constatar através desses cinco recursos, a função do escritor Peter Handke oscila entre roteirista, muso inspirador ou escritor virtual. A relação dos filmes de Wim Wenders com suas obras

⁴ A escritora apresenta aqui um resumo das análises que desenvolve mais detalhadamente na tese de doutorado. Os primeiros quatro tipos de relação foram desenvolvidos com base teórica nos conceitos de intertextualidade, intermedialidade. Para tanto, a autora partiu principalmente dos conceitos de dialogismo de Bakhtin e a tipologia de Genette presentes em *Palimpsestes*.

⁵ A respeito da encenação de *Über die Dörfer* (Sobre as aldeias), Wenders afirma em entrevista anterior com a autora: “Na verdade, pensei ter esgotado esse assunto com a encenação e voltei para os Estados Unidos e, no ano seguinte fiz *Paris, Texas*. Peter não tem participação direta nesse trabalho; mas, para mim o trabalho com a sua peça teatral (...) foi uma experiência muito, muito importante, que se refletiu no filme, sobretudo na última parte, nas longas cenas entre Travis e Jane, cenas quase teatrais, quando ele a visita no peep-show”. (Malaguti: 11)

também oscila entre o jogo do explícito com o não-explícito e da reprodução com a alteração.

Essa parceria intelectual e profissional entre Wim Wenders e Peter Handke pode ser justificada e melhor entendida de duas formas. A primeira foi a necessidade de reforma do cinema alemão; que leva os novos cineastas a procurarem por escritores que assegurassem a qualidade narrativa em seus filmes. A segunda deve-se à afinidade de seus pressupostos estéticos, pois tanto Wenders como Handke propõem um certo culto da sensibilidade e da subjetividade através da observação do eu e de seu meio-ambiente.

É certo que Peter Handke ousou bem mais do que Wenders no início de sua carreira, impulsionando-a por meio de atitudes rebeldes. A exemplo disso, o autor levou ao palco do Theater am Turm em Frankfurt e na região do Ruhr a peça *Publikumsbeschimpfung* (Insulto ao público), que mostra claramente o fim do teatro aristotélico. Depois, Handke, com apenas 22 anos, atacou publicamente o Grupo 47, formado por conceituados escritores alemães, declarando a decadência da estética praticada por eles. Handke se tornou célebre por sua postura afrontosa, bem ao gosto daquela geração.

Na verdade, a estética e formação intelectual de Handke deitam raízes no grupo de Viena dos anos 50. Influenciados pela filosofia de Wittgenstein os integrantes do grupo; Hans Carl Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer e Oswald Wiener, o centro irradiador de suas produções era o trio formado pela língua-estado-realidade. Para eles esses três elementos estavam o tempo todo se conjungando para a manutenção do poder e da ordem social, ficando o homem inteiramente sob o seu jugo. Eles acreditavam também que o uso criativo e inovador da língua poderia mudar a realidade e a até ordem da sociedade. Por isso, um dos objetivos do grupo era a ênfase na materialidade da linguagem e o confronto dessa com a nossa percepção. Na prática, isso acontecia por meio de uma arte provocativa ou das chamadas “ações visuais”. A produção artística do grupo de Viena era essencialmente transliteral e intermedial, pois procurava combinar estranhos textos no dialeto austríaco, por exemplo, com uma outra forma de expressão dramática (cabaré, sketch, performance ou leitura dramática). A apresentação inaugural desse grupo consistiu de uma procissão poética fúnebre pelo centro de Viena no verão de 1953. O objetivo era equiparar o macabro com o poético como forma de protesto contra o convencional e normativo na cena artística da Áustria nos anos do pós-guerra. A procissão foi reprimida por policiais.

Como havia, portanto, naquele país uma forte resistência às tendências de vanguarda, o grupo de Viena não teve a devida atenção da crítica, mas influenciou uma geração⁶ de autores e deixou uma produção artística rica e variada. Alguns dos integrantes do grupo encontraram mais repercussão fora da Áustria, já que ali, além do ambiente mais conservador, se deparavam com um mercado editorial e um público-leitor restrito. Mais tarde, outros escritores adotaram a mesma estratégia por motivos semelhantes (como é o caso de Handke). Mesmo com esse precedente no cenário artístico e intelectual da Áustria do pós-guerra, Handke surgiu em meados dos anos 60 como uma novidade para a cena cultural dos países de língua alemã.

Com o passar dos anos, Handke encontra um estilo próprio e supera a estética herdada dos atrevidos vienenses. A mudança fica mais clara se o justapormos a Wim Wenders, pois pelo menos nessa parceria seu interesse é essencialmente a percepção, a observação aguçada e o olhar fenomenológico do mundo. Para Handke o escritor não é alguém que inventa uma história, mas sim alguém com a capacidade de reconhecer realidades na realidade e, em seguida, simplesmente descrevê-las. O poema inicial do filme *Asas do Desejo*, em cujo roteiro Handke tem participação, é um ótimo exemplo de sua prática fenomenológica. Ao colocar a criança como figura central do poema, o autor propõe um retorno à infantilidade ou, pelo menos, um estado mais ingênuo, para que as coisas do mundo e gestos menores sejam julgados com o olhar-primeiro, um olhar descansado ou sem os vícios do mundo adulto.

Quando a criança era uma criança⁷

Quando a criança era uma criança,

Andava balançando os braços,

Queria que o regato fosse um rio

E o rio, uma corrente d'água;

E essa poça, o mar.

Quando a criança era criança,

Ela não sabia que era criança,

Tudo tinha alma

E todas as almas eram uma coisa só.

Quando a criança era criança,

Ela não tinha uma opinião,

Nem um hábito.

Sentava sempre de cócoras,

⁶ Elfried Jelinek, escritora austríaca e ganhadora do prêmio nobel de literatura de 2004 se diz influenciada pela estética do Grupo de Viena.

⁷ A tradução foi feita pela autora do artigo conforme o poema original da fonte bibliográfica.

Punha-se a correr repentinamente,
Tinha um rodadoiro na cabeleira
E não fazia pose para uma fotografia.
(HANDKE 1987:3-5)

A entrevista que segue, feita pessoalmente com Wim Wenders em março de 2005, buscou esclarecer aspectos de sua parceria com o escritor Peter Handke.

Simone Malaguti: O sr. afirmou certa vez que entrou no cinema através das imagens e como pintor⁸. Sabemos que à pintura seguem a literatura e, mais recentemente, a música como elemento irradiador de seus filmes. Qual é hoje o papel da literatura para seus filmes e para você?

Wim Wenders: Eu continuo a ler muito, mas nem tanto como no passado. Acho que isso não se passa somente comigo, mas com muitas pessoas que eu conheço e se deve, às ocupações profissionais, à avalanche de informações e, num sentido bem amplo, à grande oferta de “distrações”. A música é muito importante para mim, para a minha vida. Contudo, para arrumar tempo para ela, tenho que diminuir o tempo de leitura. Eu continuo a ler quase que exclusivamente romances – e raramente lírica. Não me interesso por biografia, nem por história ou “livros especializados”; também não leio mais romances com o pensamento de que venha a fazer um filme deles. Mesmo assim, um livro ainda pode me inspirar muito, pode fazer surgir em mim a vontade de contar algo, de visitar uma cidade, um país – não necessariamente de fazer do que leio um filme. Muitos romances que foram filmados deveriam ter continuado somente na literatura em vez de terem procurado no cinema uma existência híbrida.

S.M: O material da imprensa, livros e os créditos de alguns de seus filmes indicam sua amizade e parceria com o escritor Peter Handke. O sr. poderia falar do contexto, no qual se conheceram?

W.W: Eu conheci Peter Handke quando ainda estava no colegial. Eu morava em Oberhausen e, na época, fui à estréia da peça *Publikumsbeschimpfung* (Insulto ao público) de Handke. Após à apresentação, o autor – na época com 22 anos – permaneceu com o público para discussão. Eu lhe fiz algumas perguntas e, de alguma forma, houve já a partir desse diálogo uma empatia mútua. Até aquela data eu não havia lido suas obras. Mas, *Publikumsbeschimpfung* era aos meus olhos simplesmente sensacional. Assim como o livro *Die Hornissen* (Os vespões), que eu “devorei”. Dois ou três anos mais tarde

⁸ Wenders, Wim. 1992. *The Act of Seeing*. Verlag der Autoren: Frankfurt a. M. P. 248.

eu encontrei Peter Handke novamente em Düsseldorf, onde eu tinha um atelier (eu queria ser pintor!). Peter Handke morava também ali com sua primeira mulher, a Libgart Schwarz. Ela era atriz no teatro de Düsseldorf. Tanto eu como Peter íamos muito ao cinema e, logo, nos tornamos amigos. Durante um tempo perdemos o contato, mas voltamos a nos encontrar quando eu estava na Escola de Cinema de Munique. Nessa época eu também me interessava por música, pois fazia crítica de filmes e de música. Peter também era crítico e tínhamos um gosto musical muito parecido. Foi então que surgiu a idéia de fazer disso o nosso primeiro filme juntos, o 3 LPs Americanos.

S.M.: Mais tarde, Libgart Schwarz também trabalhou nos seus filmes... O sr., Peter Handke, Libgart e outros acabaram por formar um grupo na época que se constituiu em Munique dos anos 70 e em torno do cinema, da literatura e do teatro, não foi?

W.W.: Sim, mas um grupo do tipo “solto”. Minha amizade com Peter foi assim desde o início: nos encontramos e depois ficamos um tempo sem nos ver. E Peter sempre foi do tipo de não querer pertencer a nenhum “grupo”. Com a Libgart acontecia algo parecido na época: primeiro ela trabalhou no meu filme de conclusão de curso, o *Summer in the City*, e depois mais tarde em *O medo do goleiro diante do pênalti*.

S.M.: Todos se encontravam em um cineclube no bairro de Schwabing em Munique, Fassbinder e Lemke⁹ também ia até lá... Qual era o traço marcante desse grupo, ou melhor, dessa formação de artistas?

W.W.: Como disse, Peter nunca foi “parte” desse grupo. Se, de fato, essa formação existiu seus integrantes éramos nós, os estudantes da primeira turma da faculdade de cinema de Munique. Nossos filmes se distinguiam muito dos estudantes de Berlim, que eram essencialmente voltados para a política. Nós, de Munique, éramos considerados os sensiblistas, cineastas pertencentes à Nova Sensibilidade. Bem, eram essas as palavras com as quais se referiam a nós, inclusive na mídia. Sabe lá Deus de onde vinham nossas influências...do underground de New York, da Nouvelle Vague, do cinema americano clássico...

S.M.: O que era a Nova Sensibilidade para os jovens cineastas da Faculdade de Cinema de Munique? Estava ligada a alguma tradição?

W.W.: Nem sei quem usava essa expressão. Eu sempre a achei meio tola. Ao contrário dos cineastas de Berlim, nossos princípios se voltavam mais para os conceitos estéticos, características pessoais e traços elegíacos; no fundo, românticos. As tomadas longas pertencem a

⁹ Artista e cineasta alemão

esse estilo e meu filme *Summer in the City* é quase o protótipo desse estilo.

S.M.: Então Handke também foi um tipo de sensibilibista! Apesar de Handke não participar do grupo ativamente como cineasta, tinha afinidades com ele, tanto que ele é seu parceiro e amigo até hoje! Contudo, quando o assunto é “influências”, a literatura e o “temperamento autoral” de Handke se ligam ao ousado e provocativo Grupo de Viena.. O quanto desse grupo há no seu cinema via Peter Handke? Os seus princípios estéticos também não deitam raízes no trabalho com a materialidade das imagens?

W.W.: Eu acho que nesse ponto a correspondência é um tanto abstrata. Por exemplo, a provocação que há no trabalho de Handke, como em *Publikumsbeschimpfung*, é inexistente na nossa parceria. Por outro lado, podemos dizer que eu resgato a filosofia de Wittgenstein no filme *O medo do goleiro diante do pênalti*. Fiz isso por meio de uma única cena, na qual um bonde passa em frente da casa onde o filósofo morou. Na época nos disseram que a casa seria demolida, mas eu quis mantê-la presente pelo menos no nosso filme. Bem, eu procuro não interpretar meu próprio trabalho. Não o farei agora e nem no futuro. A única coisa que posso lhe dizer é que eu inicialmente nunca quis mostrar o que poderia estar “por trás” das imagens. A superfície delas era para mim mais do que o suficiente. A frase “salvar a realidade física das coisas” foi dita fora do sentido metafísico. Foi somente aos poucos que filmar tornou-se um procedimento pelo qual o “invisível” pode vir a aparecer. Hoje eu acredito que a maior dádiva do cinema é fazer visível o invisível.

S.M.: Agora o sr. é professor de cinema para os jovens da Escola de Artes de Hamburgo. Qual é o perfil desses alunos? Têm também já um estilo?

W.W.: O mais interessante é que não é possível reconhecer nem um estilo e nem um modelo em comum entre esses alunos e seus trabalhos. Cada um parece seguir sua própria “tradição” e seu próprio modelo. Muitos nem se sentem mais à vontade com o cinema narrativo, ele preferem os filmes experimentais ou as vídeo-instalações.

S.M.: Talvez eles não tenham tido o privilégio de conhecer um escritor do calibre de Handke, um dos mais importantes para a literatura contemporânea de língua alemã.

W.W.: É, para mim ele é uma das vozes para importantes da literatura atual em língua alemã.

S.M.: O sr. continua lendo livros de Handke? Tem tido contato com ele?

W.W.: E como! Li cada um de seus livros! Fico contente cada vez que percebo que acompanhamos mutuamente a carreira um do outro, mesmo que seja de longe. Por exemplo, o livro *Der Bilderverlust* (A perda das imagens) foi surpreendente, pois eu sabia que ele estava escrevendo, sabia que se tratava de um romance bem longo; mas, não sabia do que se tratava. O livro foi para mim como uma revelação. Pensei mais uma vez: “Puxa, ninguém consegue um trabalho tão atual como o Peter!”. Mediante esse livro, dei-me conta mais uma vez dos paralelismos entre nossas obras (por exemplo com meus filmes *Até o fim do mundo* e *Hotel de um Milhão de Dólares*) sem que tenhamos previamente discutido a respeito. Nós nos visitamos quando possível. No agosto do ano passado, por exemplo, enquanto eu filmava em Montana, nos Estados Unidos, Peter me fez companhia durante uma semana. Ele saía andando pela região e voltava com seu caderninho cheio de anotações. A gente se encontrava à noite no bar. Acho que ele também assiste todos os meus filmes, pois manda-me de vez em quando um postal ou uma pequena carta: “Vi teu filme sobre blues no cinema...”. Pena, mas eu acho que tenho um pouco de preguiça de fazer o mesmo...

S.M.: O sr. diz ter respeito por Handke, por exemplo, quando leu e filmou *O medo do goleiro diante do pênalti*. Quando diz “respeito”, o sr. quer dizer “cuidado”?

W.W.: Não, absolutamente. Com respeito quero dizer mesmo que eu admiro a escrita de Peter e ninguém faz o que ele faz. Escrever com aquele estilo e percepção. Tenho respeito pela sua capacidade criativa, inovação, visão. Pela autonomia de sua escrita em relação às tendências, pela sua independência, sua honestidade.

S.M.: Como o sr. “lê” as obras de Handke? Para o que está mais atento?

W.W.: Em geral, depois que leio um livro, ele fica com uma aparência de bem usado. Eu escrevo nas margens, circundo e grifo palavras. Faço, sei lá, mil sinais que se parecem mais com hieróglifos do que com qualquer outra coisa. Fora eu, ninguém mais entende aquilo. Eu leio os livros de Peter com uma atenção especial e para eles eu me permito muito tempo. Na verdade, eu procuro esticar o tempo da leitura para os livros dele. Eu procuro ficar com o livro o quanto mais tempo for possível. Fora *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (O medo do goleiro diante do pênalti) não li mais nenhum de seus livros sob ou com uma perspectiva filmica. Quando eu tenho um novo livro de Handke na mão, sinto-me como se estivesse com um novo disco do meu grupo musical preferido. A gente fica contente em escutar

aquela voz e o que ela conta. Para mim, Peter continua único, mesmo que seus temas e sua forma de escrever tenham mudado. A argúcia na observação é o que mais me fascina; como por exemplo, quando ele escreve algo que a gente conhece bem, mas para o qual ainda não estamos acordados, conscientes. Então, ao ler tal observação, algo fica de repente claro, algo se passa no cérebro e esse algo vem à tona pela língua. O meu livro preferido é *Das Gewicht der Welt* (O peso do mundo). Trata-se de um livro de aforismos. São observações que tiram qualquer um do sério! São tão simples que nos passam despercebidas até serem escritas, lidas. Ele descreve no livro coisas evidentes, até um certo ponto, pouco interessantes para serem descritas; mas, ao mesmo tempo, são ilustrativas. Daria alguns exemplos agora se tivesse o livro em mãos...

S.M.: A propósito dessa simplicidade... talvez seja esse o componente que os une esteticamente. O sr. diz que a ingenuidade foi a forma mais adequada que encontrou para filmar *O medo do goleiro diante do pênalti*.

W.W. Com isso quero dizer que meu critério foi o seguinte: cada frase era para mim uma cena. Para mim o corte do filme deveria ser idêntico à gramática, à pontuação que Peter usou no livro. Eu já conhecia o romance de cor já! Marquei todas as passagens, nas quais eu reconhecia uma tomada. Em vez de fazer um roteiro, eu podia ter usado muito bem somente o romance. Bastava levar o livro para as filmagens. Viu? No sentido mais literal da palavra, filmei o livro! A ingenuidade vale sobretudo para a minha própria postura na época, de como eu sabia pouco sobre a construção de um filme. Eu tinha Hitchcock na cabeça e o livro diante dos olhos enquanto rodava *O medo do goleiro diante do pênalti*. Além disso, rodei num país desconhecido, a Áustria, um meio totalmente novo para mim. Se isso não for ingenuidade...

S.M.: E os outros filmes em parceria com Handke?

W.W.: Cada um de nossos filmes têm suas próprias leis. *Movimento falso* é resultado de uma idéia que tivemos juntos. Queríamos filmar um romance de Goethe, o *Wilhelm Meister – Anos de aprendizagem*. Mas, Peter acabou escrevendo o roteiro sozinho e o enviou para mim. Não modifiquei nada nos diálogos, mudei somente o roteiro da viagem do protagonista e, com isso, o local dos cenários. Durante a filmagem, Peter nos visitou somente um ou dois dias. Depois para os cortes, pois acrescentou a narração do monólogo interior que não existia antes. Peter Handke viu *Paris, Texas* somente no cinema. O roteiro foi escrito por Sam Shepard. E para *Asas do Desejo* nosso

trabalho consistiu somente de algumas visitas em Salzburg. Eu fui até ele para lhe contar sobre meus planos de um novo filme (que seria sobre anjos). Na época, ele escrevia um livro e se via, a curto prazo, sem condição de se dedicar a um filme. Além disso, ele disse que eu deveria me virar sozinho com a trama que já estava armando. Voltei para Berlim, sentei-me com Richard Reitinger e tentamos fazer algumas cenas para o filme. De repente, recebo pelo correio um envelope bem recheado de Peter Handke. Era um longo diálogo entre os dois anjos, dos quais havia comentado com Peter, e mais algumas anotações sobre cenas. Ele mandou os diálogos e uma carta dizendo que meu projeto o havia ocupado mentalmente de forma que acabou escrevendo aquele diálogo. Ele ainda me mandaria mais um monólogo. Se eu os usaria ou não, isso era comigo. Eu usei TODOS com exceção de um monólogo do anjo Cassiel, pois na época o filme terminaria antes de Cassiel dar o grande passo e se tornar humano. Por isso, um monólogo ficou de fora.

S.M.: Quais são as diferenças técnicas ou qualitativas entre roteiros escritos por roteiristas e por escritores?

W.W.: Sempre trabalhei muito bem com escritores. Peter Handke, Peter Carey ou Sam Shepard não são “autores para roteiros” na acepção corrente do termo. Profissionais que escrevem somente para o cinema usam normalmente as receitas. Eles pensam imediatamente em categorias pré-estabelecidas, como por exemplo, em plot ou gênero. Escritores se aproximam do cinema sem nenhuma dessas preocupações. Além disso, escrever para o cinema não é construir um livro ou um roteiro para o cinema. Nesse sentido quero ter total liberdade. O essencial é escrever para o cinema e desenvolver para cada personagem um diálogo específico, adequado. ISSO eu não consigo fazer ou pelo menos fazer bem.

S.M.: No livro *The Act of Seeing*, o sr. diz ter aprendido bem tarde a ter uma “relação” mais livre com um roteiro. A partir de quando aconteceu isso?

W.W.: Se comparo *O medo do goleiro* com *Asas do Desejo*, vejo que lidei com o que Handke escreveu para o segundo com muito mais liberdade e, nesse caso, nunca houve um roteiro no sentido tradicional. Os monólogos e diálogos que Peter escreveu foram somente propostas para um vácuo, que foi sendo preenchido por histórias conforme o meu julgamento.

S.M.: Há anotações e escritos para os filmes que não foram publicados ou não estão em forma de roteiro?

W.W.: No meu livro *The Act of Seeing* falo dos textos que escrevi junto com Peter, na minha website e no CD da trilha sonora de *Asas do Desejo* pode-se ler e ouvir o poema completo que Handke fez para o filme. Há um roteiro do filme publicado pela Suhrkamp. Ali pode-se encontrar o que Peter escreveu: trata-se dos dois longos diálogos dos anjos. O primeiro eu coloquei naquela cena dos anjos conversando dentro de uma BMW, o segundo se passa perto do Muro de Berlin e termina quando eles o transpassam. Além desses textos, usei o que Peter escreveu para alguns dos diálogos internos de Homero (encenado por Curt Bois) e para o longo monólogo de Marion, quando Cassiel finalmente a encontra no bar após o show de Nick Cave.) Ah, lógico! O poema *Als das Kind Kind war* (Quando a criança era criança), no início do filme também foi escrito por Handke. Para os pensamentos das pessoas eu “saqueei” o livro *Das Gewicht der Welt* (O peso do mundo) com autorização de Handke. Alguns pensamentos foram criados por mim mesmo. Todo esse material, inclusive os textos originais de Peter, doe para o acervo da cinemateca alemã, onde eu espero que o material esteja arquivado e acessível. No *Paris, Texas* não me lembro de ter inserido citações de Handke. Nesse filme Peter não tem uma participação direta. A direção teatral da sua peça *Über die Dörfer* (Sobre as aldeias) foi uma experiência que se refletiu no filme, sobretudo na última parte, quando Travis e Jane se encontram no peep-show. O projeto cinematográfico do romance *Langsame Heimkehr* (Lento Retorno) não vingou e o roteiro também deixei para a cinemateca. Parte dele foi publicado na Cahier du Cinema nr. 400.

S.M.: Peter Handke está escrevendo atualmente para algum futuro projeto com o sr.?

W.W.: Nós já nos encontramos algumas vezes e estamos desenvolvendo juntos uma história. Peter a escreveria para um filme meu. Não se basearia em nenhum livro. Além disso, não posso lhe dizer mais nada.

Referências bibliográficas:

Goethe, J.W. 1962. Wilhelm Meister Lehrjahre. In: Goethe Werke. Hamburg: C. Wegner.

_____. 1994. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Trad. Nicolino

Simone Neto. São Paulo: Ensaio.

Handke, Peter. 1966. Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- _____. 1966. *Die Hornissen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. 1970. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- _____. 1972. *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. 1972. *Falsche Bewegung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. 1972. *Wunschloses Unglück*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. 1977. *Das Gewicht der Welt*. Ein Journal (November 1975 – März 1977).
Salzburg:
Residenz Verlag.
- _____. 1979. *Langsame Heimkehr*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. 1980. *Die Lehre der Saint-Victorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. 1981. *Kindergeschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. 1981. *Über die Dörfer*. Dramatisches Gedicht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. 1985. *A mulher canhota e Breve carta para um longo adeus*.
Trad.
Lya Luft. São Paulo: Brasiliense.
- _____. und Wenders, Wim. 1987. *Der Himmel über Berlin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. 1988. *O medo do goleiro diante do pênalti e Bem-aventurada infelicidade*. Trad. Zé Pedro Antunes. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1990. *História de uma infância*. Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo:
Cia. Das Letras.
- _____. 2002. *Der Bildverlust*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.). 1993. *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart,
Weimar: J.B. Metzler.
- Malaguti, Simone. 2004. "Wim Wenders intermedial: o flerte do cinema com a literatura". In:
Kestler, Izabela (ed.). *Forum deutsch. Revista Brasileira de Estudos Germânicos da*
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol.VIII, 2004, p. 5-16.
- Wenders, Wim. 1988. *Emotion Pictures*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- _____. 1992. *The act of seeing*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Wiegand, Wilfried. 1970. *Neue Sensibilität. Anmerkungen zur "Frankfurter Filmschau 70"*.

In: FAZ-Frankfurter Allgemeiner Zeitung de 27.11.1970. p. 56-57

Referências filmográficas de Wim Wenders citadas neste artigo:

1968 Silver City. 25 min. 16mm. Colorido.

1969 3 amerikanische LPs (3 Lps americanos). 13 min. 16 mm. Colorido.

1970 Summer in the city. Dedicated to the kinks. 116 min. P/B.

1971 Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (O medo do goleiro diante do pênalti). 100 min. 35 mm. Colorido.

1973 Alice in den Städten (Alice nas cidades). 110 min. 16 mm. P/B.

1975 Falsche Bewegung (Movimento falso). 104 min. 35mm. Colorido.

1984 Paris, Texas. 148 min. 35 mm. Colorido.

1987 Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo). 128 min. 35 mm. P/B. Colorido.

1991 Until the end of the world (Até o fim do mundo). 179 mn. 35mm. Colorido.